

Neris González Bello/Liliana Casanella Cué

## Vom Hafen ins Theater. Die *guaracha*

Seit ihrem Entstehen hat die kubanische Musikwissenschaft versucht, die im Land vorhandenen musikalischen Genres zu klassifizieren und zu definieren. So hat sie immer auch unerwartete Kritik provoziert. Eines der besten Beispiele in dieser Hinsicht stellt zweifellos der Einordnungsversuch der *guaracha* dar. Bis heute führen die verschiedenen und häufig widersprüchlichen Meinungen zu diesem Thema zu starker Polemik. Nicht einmal im Punkt der für die *guaracha* typischen musikalischen Elemente hat man sich einigen können: Von manchen wird sie als musikalisches Genre angesehen, von anderen eher als eine Liedform.

Die über die *guaracha* veröffentlichten Studien reichen nicht aus, um zu einer Definition derselben zu gelangen. Man weiß, dass sie ziemlich alt ist und sich in einem langen Prozess bis in unsere Tage weiterentwickelt hat. Die ersten Erwähnungen der *guaracha* datieren vom Ende des 18./Beginn des 19. Jahrhunderts; damals als eine Art des Gesangs und des Tanzes, die – der Musikwissenschaftlerin María Teresa Linares zufolge – ihre Vorläufer in den *jácaras* hatte, den Volksliedern und Schwänken der spanischen Theatergruppen, die in den Bodegas im Hafen von Havanna aufgeführt wurden.<sup>1</sup> Linares sagt weiter, dass “sie als ein musikalisches Element in den ersten Jahren des ersten Jahrzehnts auftauchte, als ein Lied aus dem Volksmund, um später ein Bestandteil des kubanischen Theaters zu werden”.<sup>2</sup> In ihren Anfängen wurde die *guaracha* als ein ausgesprochen volkstümliches Genre betrachtet, das auf Festen in den Stadtvierteln gespielt wurde und im 19. Jahrhundert ein fester Bestandteil des Repertoires der *tro-*

---

<sup>1</sup> Wie María Teresa Linares in ihrem Essay “La guaracha cubana, imagen del humor criollo” erklärt, waren die *jácaras* schelmenhafte Lieder, die sich in den Werken verschiedener Autoren des spanischen Theaters des “Siglo de Oro” in Kuba fanden, Volkslieder (*tonadillas*), Schwänke (*sainetes*) und Zwischenspiele (*entremeses*) (vgl. Linares 2000: 94).

<sup>2</sup> Ebd.

*vadores* im ganzen Land war. Über ihre Ursprünge schreibt Argeliers León:

Das Gesindel (aber unbestreitbar auch die herrschenden Klassen) begannen seit dem 17. Jahrhundert, die *guarachas* zu singen und zu tanzen. Doch zu Beginn des 19. Jahrhunderts kamen sie aus der Mode, um später im *teatro vernáculo* wieder aufzutauchen. Ortiz erwähnt den Begriff *guaracha* als Bezeichnung für einen amerikanischen Tanz des 16. und 17. Jahrhunderts, der nach Spanien gelangte und der sich durch bestimmte Bewegungen der Füße auszeichnete. Diese waren mit mexikanischen Sandalen beschuht, die *guaracho* oder *guarache* genannt wurden. Laut Ortiz könnte diese Art zu tanzen mit den in der Stadt stationierten Garnisonen, denen zahlreiche Soldaten aus Campeche<sup>3</sup> angehörten, und mit den Matrosen und Soldaten der spanischen Flotte nach Havanna gekommen sein. Diese *guarachas* als Tanz- und Gesangsform fanden Eingang in das *teatro tonadillesco*, das später zum kubanischen *teatro bufo* wurde, welches Themen und Figuren aus dem sozialen Leben der kubanischen Kreolen auf die Bühne brachte.<sup>4</sup>

Ebenso erscheint die *guaracha* im *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas* von Esteban Pichardo in der Ausgabe von 1836. Dort wird sie als "praktisch ungebräuchlich gewordener Tanz des Gesindels" definiert. In späteren Ausgaben fügt der Autor ihr weitere Merkmale hinzu, so zum Beispiel, dass die *guaracha* zum Mitsingen diene und sie in so genannten *casas de cuna* (wörtlich "Wiegenhäuser") gebräuchlich war, das heißt, in Hinterzimmerlokalen, in denen es Tanz, Glücksspiel und Alkoholausschank gab.<sup>5</sup> Andererseits wurden Fragmente der Texte einiger moderner, spitzbübischer *guarachas* zu den Melodien der in den Salons gespielten *contradanzas* gesungen, was auf ihren hohen Beliebtheitsgrad hindeutet.<sup>6</sup> Auf diese Weise näherten sich in der *guaracha* das einfache Volk und die Oberschicht einander an. Dies wurde verstärkt durch die Musiker, die in beiden gesellschaftlichen Umfeldern auftraten.

In der Mehrzahl der bis heute zu diesem Thema entstandenen Arbeiten wird die *guaracha* des 19. Jahrhunderts ausschließlich mit dem *teatro bufo* in Verbindung gebracht. Diese Sichtweise scheint extrem eingengt, wenn man sich die Vielseitigkeit des Genres vor Augen

<sup>3</sup> Bundesstaat in Mexiko (Anm. d. Hrsg.).

<sup>4</sup> León (1974: 25).

<sup>5</sup> Zitiert von León (1974: 157).

<sup>6</sup> So Maria Teresa Linares in einem von den Autorinnen geführten Interview (Havanna, Oktober 1999).

hält. Ein vertiefendes Studium dieses Themas führt uns zur Analyse der Vielzahl der Kontexte, in denen sich die *guaracha* entwickelt hat. Man muss sich in Erinnerung rufen, dass wir es nicht mit einer einheitlichen *guaracha* mit ausschließlichen und nur ihr eigenen Charakteristika zu tun haben, sondern mit einem musikalischen Phänomen, dessen typische Wesenszüge die Variation ihrer Gestalt und die Anpassung an verschiedene Umgebungen im Lauf der Zeit sind.

Die musikalische Literatur zitiert Quellen, die im 19. Jahrhundert die Existenz von *guarachas* in ungewöhnlichen Kontexten belegen. Dies ist der Fall bei Danilo Orozco, der in seinem Essay "Laberintos del son y el no son en intrincadas conexiones globales"<sup>7</sup> von der Präsenz der *guaracha* in anderen, über das Theater hinausgehenden Bereichen berichtet. Er verweist auf das Ambiente der Unabhängigkeitskriege im 19. Jahrhundert als Erzeuger zahlreicher Produktionen, die den Namen "Zeltlager-*guarachas*" erhielten:

Das *guarachahafte* wurde nicht nur im *teatro bufo* geprägt, sondern war auch mit den Salontänzen verflochten. Unterdessen tauchten andere Ausdrucksformen von satirisch-burlesker Schärfe auf, [...] die in den verschiedensten Zusammenhängen heimisch wurden, sogar im militärischen Bereich [...] einschließlich der Stichelrede und der *guarachahaften rumba*.<sup>8</sup>

Derartige Stücke wurden zu bestimmten Festen von den Militärkapellen gespielt, begleitet von Tänzen der Soldaten oder zivilen Teilnehmern. In die Stücke waren rituelle Rhythmen und Gesänge sowie *danzones* und *contradanzas* eingebettet, und es fanden auch ironisch-kritische Lieder ihren Platz. Diese *guarachas* handelten von wichtigen Schlachten, waren sehr bewegt und enthielten häufig satirisch-burleske Refrains.<sup>9</sup>

Orozco bezieht sich außerdem auf den Charakter dieser Lieder in Text und Musik, der – wie er es ausdrückt – schwankt zwischen beinahe ernst, stichelnd fröhlich und ungeniert. In der *guaracha* ist er gewöhnlich eher satirisch-burlesk und gelegentlich auch vulgär, ohne auf der einen Seite die Doppeldeutigkeiten des Stichelnd-Spöttischen

---

<sup>7</sup> Artikelmanuskript für das Buch *Trama global de la música cubana*, das demnächst von der spanischen Künstlervereinigung SGAE herausgegeben wird.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd.

und auf der anderen bestimmte lyrische Elemente auszuschließen, die sich gleichzeitig in anderen Tanzmusikformen entwickelten.<sup>10</sup>

Wenngleich es sicher ist, dass seit Beginn des 19. Jahrhunderts und wahrscheinlich auch schon früher *guarachas* in sehr verschiedenen Kontexten existierten, so gibt es keinen Zweifel daran, dass erst im *teatro bufo* und der "Verbindung mit dem Tanz [das Genre], seinen eigenen Charakter erhielt".<sup>11</sup> Von daher bildete dieses Umfeld seit Mitte des 19. Jahrhunderts den Mittelpunkt für die Evolution und den Aufstieg der *guaracha*:

Als Gesangsstil mit einem schnellen Rhythmus und einem scherzhaften Text bezog sie sich immer auf irgendein politisches oder soziales Ereignis, irgendeine Situation mit einer bekannten Person oder irgendeine Handlung, die in schelmischer Art und im charakteristischen Ton des kreolischen Spotts beschrieben wurde. Bekannte Sänger komponierten viele *guarachas*, die von milieubeschreibenden Autoren kritisiert wurden. Diese Lieder tauchen nicht in gedruckten Sammlungen auf, weil ihre Sprache als "gaunerhaft vulgär" empfunden wurde. Nichtsdestotrotz wurden sie oral tradiert.<sup>12</sup>

Diese Texte zeichnen sich durch so genannte *cuartetas* (Strophen zu vier Versen)<sup>13</sup> aus, in denen die Doppeldeutigkeit, die Pfiffigkeit und die volkstümliche Sprache, die sich stark von der Ästhetik anderer Liedformen unterscheidet, deutlich werden.<sup>14</sup> Man beachte dazu die Struktur einiger dieser alten Lieder, wie etwa dieses, das Argeliers León in seiner bereits zitierten Arbeit als Beispiel anführt:

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Linares (2000: 96); siehe auch die in *El Regañón de La Habana* veröffentlichten Kritiken zu diesem Thema und die Sammlung *Guarachas cubanas, curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas*, von einem unbekannten Autor 1882 in der Librería La Principal, Plaza del Vapor, Havanna, veröffentlicht. Die Zusammenstellung ist mehreren Experten zufolge in keiner Weise repräsentativ, da sinnbildliche Stücke wie "La Morena" oder "La Guabina" fehlen, die Gegenstand der Kritik gewesen waren.

<sup>13</sup> Die *cuarteta* existiert als eine anerkannte Formalisierung aus vier Versen zu je acht Silben mit wechselnden Reimen (a-b-a-b). In einem großen Teil der von uns untersuchten Literatur wird diese Bezeichnung verwendet, um fälschlicherweise jede vierzeilige Strophe der minderwertigen Kunst zu bezeichnen.

<sup>14</sup> Man erinnere sich daran, dass die Sprachcodes der Lieder (*canciones*) und *boletos* sich deutlich unterscheiden von den in der *guaracha* und der Tanzmusik allgemein verwendeten.

**El negro José Caliente**

Al negro José Caliente nadie lo  
puede tachar  
quien quiera que se presente lo  
raja por la mitad.

Estribillo:

Mi nombre asusta a la gente  
si lo llego a pronunciar:  
Donde se planta Caliente  
no hay quien se atreva a chistar.

Los hombres me tienen miedo  
y las mujeres, amor.  
Probar al momento puedo  
a cualquiera mi valor.

Estribillo:

Si algún negro parejero  
quiere conmigo pelear,  
al punto le doy el cuero  
y me voy a refrescar.

Estribillo:

Aquí está José Caliente  
dispuesto para luchar:  
¿No hay nadie que se presente?  
Pues me voy a enamorar.

**Der Schwarze José Caliente (der  
Heiße)**

Den Schwarzen José Caliente kann  
niemand tadeln,  
der von ihm nicht zusammengeschlagen  
werden möchte.

Refrain:

Mein Name ängstigt die Leute,  
wenn ich ihn ausspreche.  
Wo Caliente auftaucht,  
wagt niemand, einen Mucks zu  
sagen.

Die Männer haben Angst vor mir,  
und die Frauen geben mir Liebe.  
Ich kann sofort jeder  
meine Männlichkeit beweisen.

Refrain:

Wenn sich irgendein Schwarzer  
mit mir prügeln möchte,  
auf der Stelle hau ich ihm eine rein  
und gehe mich ausruhen.

Refrain:

Hier ist José Caliente,  
bereit zu kämpfen:  
Gibt es niemanden, der es wagt?  
Dann werde ich mich eben verlieben.

Die Interpretation der Texte muss das Vorhandensein bestimmter volkstümlicher Charaktere berücksichtigen: der Schwarze (*negrito*), die Mulattin (*mulata*), der Galicier (*gallego* = Spanier oder weißer Kubaner), dargestellt aus dem unvermeidlich klassenspezifischen Blickwinkel des jeweiligen Autors. So entstanden typische Bilder, die alles kritisierten, "was im täglichen Leben dem Spott, dem Hohn oder der Belustigung dienen kann".<sup>15</sup> Dies konnten Bräuche, Personen, Tänze, Kleidungsstücke oder Anspielungen auf wichtige soziale und politische Ereignisse sein, was die Texte unzweifelhaft zu einer Chronik des kubanischen Geschehens im 19. Jahrhundert macht.

Zu Liedern, die im *teatro bufo* präsentiert wurden, erklärt Eduardo Robreño:

Die *guarachas*, die Teil der Aufführung waren, [...] waren einige Musiknummern, die als Einlagen zwischen zwei Bühnenstücken gespielt wur-

<sup>15</sup> Vgl. Linares (2000: 98).

den, häufig aber auch in ihnen. Man darf die *guarachas* jener Epoche nicht mit jenen Liedern verwechseln, die heutzutage den gleichen Namen tragen und täglich gesungen werden. Jene hatten einen komplett anderen Rhythmus, und wir könnten sie als einen musikalischen Dialog zwischen weiblichen und männlichen *guaracha*-Sängern bezeichnen.<sup>16</sup>

Zu ihren wichtigsten sprachlichen Gestaltungsmitteln gehören das Wortspiel, der Sprechweise niederer sozialer Schichten entsprechend verformte Ausdrücke, die Allegorie und die Ersatz-Verkörperung der Menschen im Stile einer Fabel. Letztere verwendet Tiere als Protagonisten, um ihnen Dinge in den Mund zu legen, die, von einem Menschen gesagt, anstößig wirken würden.

Die Charakterisierung der Musik der *guaracha* und ihre Gattungsdefinition ist ein sehr schwieriges Unterfangen, hält man sich die Vielzahl von Elementen vor Augen, die während der geschilderten Zeit ihrer Entstehung in ihr zusammenflossen.

In seinem Text "Música popular cubana" bezieht sich Emilio Grenet auf die *guaracha* als einen Liedtyp im 6/8-Takt; und er beschreibt ein "Bild rhythmischer Kombinationen (6/8 oder 3/4 mit 2/4) in einer nicht reglementierten Ordnung, die in ihrer plötzlichen und überraschenden Kontrastierung verschiedener, sehr bewegter Rhythmen den Vorlieben des populären Geschmacks entspricht".<sup>17</sup> Seine Sicht des Phänomens als einer Mischung verschiedener Rhythmen wird deutlich, wenn er sagt:

Auf den 2/4-Takt des *bolero* folgt ein 6/8-Takt der *clave*, oder umgekehrt, um schließlich im typischen Refrain einer *rumba* zu enden, als Höhepunkt der wahrhaften volkstümlichen Sinnlichkeit. [...] Da dies häufig auftritt, [...] folgern wir, dass es nicht die Form ist, die die *guaracha* als Genre bestimmt, sondern der Inhalt, das Thema, welches durch das jeweils geschilderte Ambiente diesem Genre seinen typischen Charakter verleihen.<sup>18</sup>

Es ist gerechtfertigt, darauf hinzuweisen, dass im *teatro vernáculo* die *guaracha* und die *rumba teatral* extrem ähnliche Merkmale aufweisen, weshalb sie von einigen Autoren als das gleiche musikalische Phänomen betrachtet werden: Beide wurden von Gitarren begleitet, vom Orchester des Theaters oder auf dem Klavier,<sup>19</sup> und beide waren

<sup>16</sup> Vgl. Robreño (1961: 28).

<sup>17</sup> Vgl. Grenet (1939: 39).

<sup>18</sup> Ebd., S. 39-40.

<sup>19</sup> Vgl. Linares (2000: 100).

vom selben Melodieprinzip bestimmt, das sich anderen Liedtypen annäherte, indem es deren rhythmisch-melodisches Gerüst imitierte. Andere Autoren vermuten, dass die *rumba* als abschließender Refrain einer *guaracha* diene.<sup>20</sup>

Die starke Präsenz grundlegender rhythmischer Muster wie des *cinquillo* und seiner Varianten, des *tresillo*, der kubanischen *clave* oder der *habanera*,<sup>21</sup> die sich in der *guaracha* gegenüberstehen, hat einige Autoren veranlasst, die *guaracha* als eine Synthese verschiedener Genres zu definieren, die während der Epoche des *teatro vernáculo* in Kuba entstanden, namentlich des *son*, des *danzón* und des *bolero*.<sup>22</sup>

Diese Genre-Hybride entsprechen dem Konzept des "Mischgenres", das Danilo Orozco entwickelt hat. Wie er erklärt, ist die *guaracha* häufig eher eine Stil-Mischung, die den Genre-Mischungen kaum oder gar nicht gleicht.<sup>23</sup> Dieses Konzept stellt ohne Zweifel den bisher schlüssigsten Versuch dar, das Phänomen der *guaracha* zu charakterisieren. Man nehme beispielsweise Orozcos Analyse des bekannten Stückes "Pan con Tíbirí", das der Autor als repräsentatives Beispiel anführt:

Im *teatro bufo* [...] sind Mischgattungsstücke reichlich vorhanden, a priori aber nur sehr schwer zu identifizieren, wie etwa im Fall des Liedes "Pan con Tíbirí". Zur gleichen Zeit hat es den Charakter eines *danzón*, mit einem auf dem *güiro* gespielten *cinquillo* und Anklänge an die *guaracha*, auch wenn sie aufgrund der Phrasierung der Instrumente und Stimmen, dem Typ der *clave* und dem Wechselgesang der Stimmen in Richtung des *sons* streben.<sup>24</sup>

Man kann also von *guarachas* aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert sprechen, die in ihren Merkmalen genau dieser Klassifikation entsprechen und von anderen Stücken, die in Form einer Mischgattung oder

<sup>20</sup> Vgl. Flores Carmona (1939: 44).

<sup>21</sup> Danilo Orozco spricht in seinem zitierten Text von vier grundlegenden rhythmischen Mustern der kubanischen Musik: dem *cinquillo*, dem *tresillo*, dem *anfibracotanguillo* und der *habanera*-Figur. Hierbei handelt es sich laut Orozco um Muster, die in Abhängigkeit von ihren Eigenschaften gegeneinander austauschbar sind.

<sup>22</sup> Vgl. Flores Carmona (1939: 45).

<sup>23</sup> Vgl. Orozco. Eine kurze Übersicht über dieses Konzept findet sich im Kapitel über die *timba cubana* von den gleichen Autorinnen in diesem Band [Anm. d. Hrsg.).

<sup>24</sup> Ebd.

Mischstilistik angelegt sind und die nicht zur eigentlichen *guaracha* zu zählen sind.

Wie von Emilio Grenet behauptet und später von den Musikwissenschaftlerinnen Victoria Eli und Zoila Gómez<sup>25</sup> bestätigt, war die *guaracha* in ihrer Anfangsphase im 6/8-Takt konzipiert, mit der Eigentümlichkeit – wie sie auch im Fall der *clave* gemein ist – gelegentlich auf den starken Zählzeiten eines Taktes Figuren von geringerer Betonung zu verwenden als auf den schwachen. Später erfuhr sie eine „Binarisierung“, die hin zu einem 2/4-Takt führte, und wurde zu dem, auf das sich Argeliers León in seinem Buch *Del canto y el tiempo* bezieht.

Zu den stilistischen Elementen der *guaracha* gehört ein Teil mit einer einfachen Melodie, in der Regel in Dur, dem ein vom Chor gesungener Refrain folgt, gleichsam eine Stärkung der alten antiphonalen Form von Solo- und Chor-Gesang. Dies scheint der einzige mehr oder weniger stabile und eindeutig bestimmbare Aspekt dieser Lieder zu sein, wahrscheinlich ein Einfluss der älteren afrikanischen Musik und des *son*.

Mit der Ankunft des *son* in Havanna, in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, nahmen die Septette und *conjuntos* auch traditionelle *guarachas* in ihr Repertoire auf, denen sie einen *montuno* hinzufügten. So entstanden verschiedene Doppelbezeichnungen, unter denen besonders der *guaracha-son* hervorsticht. Solche Verbindungen hatten einen spürbaren Einfluss des *son* auf die *guaracha* zur Folge, die in der folgenden Zeit verschiedene andere Elemente des *son* assimilierte. So erhielt sie auch ihre neue Funktion als Tanzbegleitung.

Für Maria Teresa Linares wandte sich die *guaracha* zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum *son* hin, und nur wenige Ensembles bewahrten ihren Charakter als reine Liedform. In dieser Phase wurde die *guaracha* vor allem von kleinen Instrumentalgruppen mit Sängern interpretiert. Unter den kubanischen Musikern, die beinahe ausschließlich derartige Stücke komponierten, ragten Bienvenido Julián Gutiérrez, Marcelino Guerra, das Duo „Los Compadres“ (mit Compay Segundo), Miguel Matamoros und Níco Saquito<sup>26</sup> heraus. Von Letzterem stammt das klassische, sehr bekannte Stück „Cuidadito Compay Gallo“

<sup>25</sup> Vgl. Eli/Gómez(1989: 238).

<sup>26</sup> Sein wirklicher Name lautete Antonio Fernández (1902-1981).



(“Vorsicht Kumpel Hahn”), das in dem bereits erwähnten fabelähnlichen Stil komponiert ist:

Valga que hablé, que si no...  
Valga que hablé que, si no...  
“Me coge el gallo, Rufina”!  
Eso le dijo el perico  
porque un gallo equivocado  
lo confundió con gallina.  
Lo corrió por la guardarraya  
y el periquito, cansado,  
en el suelo se tiró ¡Ay Dios!

Y cuando el gallo llegó  
quiso enseguida jugar.  
Como un tiro el perico  
del suelo se levantó  
y al gallo le dijo así:  
Cuidadito compay gallo, cuidadito.

Así como usted me ve,  
yo tengo mi periquita.  
Busque usted su gallinita  
que esas sí son para usted.  
Cuidadito compay gallo, cuidadito.

Cuando el periquito vio  
que la cosa iba de veras  
aAl gallo le dijo: espera  
gallo, usted se equivocó.  
Cuidadito compay gallo, cuidadito.<sup>27</sup>

Zum Glück habe ich gesagt, denn  
wenn nicht...

“Mich erwischt der Hahn, Rufina”!  
Dies rief der Papagei,  
weil ein verwirrter Hahn  
ihn mit einer Henne verwechselte.  
Er lief vor ihm weg  
und der kleine, erschöpfte Papagei  
warf sich auf den Boden. Mein  
Gott!

Und als der Hahn kam,  
wollte er sofort vögeln.  
Wie aus der Pistole geschossen,  
sprang der Papagei auf,  
und er sagte zum Hahn:  
Vorsicht, Kumpel Hahn, sei ganz  
vorsichtig.

So wie sie mich hier sehen,  
habe ich ein Papageienweibchen.  
Suchen Sie sich ihre Henne,  
weil die für Sie die Richtige ist.  
Vorsicht, Kumpel Hahn, ganz vor-  
sichtig.

Als der Papagei sah,  
dass die Sache ernst wurde,  
sagte er dem Hahn: Warte  
Hahn, Sie sind verwirrt.  
Vorsicht, Kumpel Hahn, ganz vor-  
sichtig.

Gerade bei diesen Berühmtheiten der Populären Musik zeigt sich ein Zwischenschritt von der *guaracha* zum *son*, vor allem im Tempo der Interpretation, in den Figuren der Gitarrenbegleitung und in der Steigerung des burlesken Charakters der Texte. Die *guaracha* mit ihrem ursprünglich segmentierten Rhythmus verwandelt sich in einen *son* mit einem schnelleren Tempo und einem lustigen, höchst schelmischen Text, der sich von den typischen *son*-Texten der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts noch stark unterscheidet. Wie Danilo Orozco

<sup>27</sup> Margarita Mateo Palmer (1988: 240-242) liefert eine detaillierte Analyse dieses Liedtextes.

erklärt, näherte sich die *guaracha* in ihrer Interpretation durch Trios und Saiteninstrumenten-Ensembles auch dem *tanguillo* an:

Es gibt zahlreiche wechselseitige Beeinflussungen der kubanischen Tanzmusik mit der populären andalusischen Musik und später dem Flamenco, vor allem in den rhythmischen Mustern und den Figuren der Saiteninstrumente: Im Falle der Gitarre ahmen sie spezifische Akzentuierungen der kubanischen Tanzmusik nach – gemeinsam mit bestimmten Texten. Von daher ist die Verbindungslinie von der *guaracha* zum *tango*<sup>28</sup> und *tanguillo* seit dieser Zeit des 19. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches.<sup>29</sup>

Die auf diese Epoche folgenden Klassifikationsversuche einiger Autoren reduzierten das Thema auf die Sichtweise, welche die *guaracha* als einen *son* mit den genannten Charakteristika definierte. Dieser Sichtweise stimmten sowohl Musiker wie auch Musikwissenschaftler zu. Dabei haben sie jedoch die früheren Eigenheiten der *guaracha* ignoriert, ebenso wie die gegenwärtige Spielweise dieses „Mischgenres“.

Wie bereits erwähnt, hat die Analyse der sprachlichen Gestaltung der *guaracha* von ihren Anfängen bis zur Gegenwart ein sehr vielfältiges Bild ergeben, und dieser Aspekt ist bis heute zu einem der häufigsten in ihrer Erforschung geworden. Dessen ungeachtet sind die untersuchten Werke von Níco Saquito, „Los Compadres“ und Miguel Matamoros insofern außergewöhnlich, als sie einen Kanon bilden, der einen eigenen Stil markiert und eine bestimmte Phase ihrer Evolution während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts charakterisiert. In diesen Liedern lässt sich eine regelmäßige, üblicherweise zweiteilige Struktur bestimmen, die vom Wechsel von Strophe und Refrain im ersten Teil und einer instrumentalen Improvisation im zweiten geprägt ist. Die Improvisation kann vom *tres*, von der Gitarre, von der Trompete oder jedem anderen Instrument, abhängig vom Ensemble, gespielt werden. Hierauf folgt gelegentlich noch einmal der Refrain, der dann im Wechselgesang mit Improvisationen des Solo-Sängers stehen kann.

Eine andere Anordnung der Strukturuntersuchung der Texte verdeutlicht ebenso das Fehlen eines festen Musters für die *guaracha* seit

<sup>28</sup> „Tango“ bezeichnet hier nicht den argentinischen Tango des frühen 20. Jahrhunderts, sondern den so genannten „tango congo“, eine afrokubanische Musikform des 19. Jahrhunderts.

<sup>29</sup> Vgl. Orozco (Interview).

Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Hiervon ausgenommen ist das Vorhandensein eines Refrains (fast immer nur ein einziger), der im Wechselgesang je einer Strophe von Solosänger und Chor besteht, was eine Annäherung an die Struktur des *son* darstellt. Zumindest der Gebrauch von *cuartetas* ist heute ungebräuchlich geworden, auch wenn weiterhin eine starke Bevorzugung der achtsilbigen Verse, aber auch anderer größerer und kleinerer Varianten (fünf oder zwölfsilbige Verse) besteht. Vergleichen Sie beispielsweise die zwei folgenden Lieder: Das erste stammt von Faustino Oramas, genannt "El Guayabero", einem mittlerweile achtzigjährigen Sänger aus der ostkubanischen Stadt Holguín, der sich an die traditionelleren Muster hält. Das zweite ist von Pedro Luis Ferrer, einem der gegenwärtig besten Interpreten dieses "Mischgenres":

**Como baila Marieta**

Estribillo:

A mí me gusta que baile Marieta  
con su diente de oro me engaña.

Todo el mundo conoce a Marieta  
se desatina y te enseña las letras.

Marieta por un trabajo  
me cobraste cuatro reales.  
Mi vida eres muy carera  
yo puse los materiales.

Estribillo:

Yo vi una niña lavando  
un par de medias azules.  
Y se le coló una rana  
entre el domingo y el lunes

Estribillo:

Yo vi allá en Santa Lucía  
bañándose en un arroyo  
una vieja que tenía  
cuatro pelito(s) en el moño

**Wie Marieta tanzt**

Refrain:

Mir gefällt, wie Marieta tanzt,  
mit ihrem Goldzahn bezaubert sie  
mich.

Jeder kennt Marieta,  
sie benimmt sich daneben und zeigt  
dir ihren Hintern<sup>30</sup>

Marieta, für einen Dienst  
hast du mir vier Reales abgeknöpft.  
Meine Liebe, du verkaufst dich teuer,  
obwohl ich das Material geliefert  
habe.

Refrain:

Ich sah ein Mädchen beim Waschen  
eines Paares blauer Strümpfe.  
Und ein Frosch schlich sich  
zwischen Sonntag und Montag  
(d.h. zwischen ihre Beine)

Refrain:

Ich sah dort in Santa Lucia  
sich in einem Bach baden,  
eine Alte, die hatte  
vier Haare in ihrem Zopf.  
(d.h. an ihrer Scham)

<sup>30</sup> "Las cuatro letras" bedeuten im Spanischen wie im Deutschen die sprichwörtlichen "Vier Buchstaben" = Hintern (Anm. d. Hrsg.).

## Estribillo:

La mujer cuando se agacha  
se le abre el entendimiento.  
Y al hombre cuando la mira  
se le para el pensamiento.

## Refrain:

Wenn die Frau sich bückt  
öffnet sich ihr Verständnis.  
Und dem Mann, wenn er sie betrach-  
tet,  
stocken die Gedanken.<sup>31</sup>

Die Texte von "El Guayabero" stützen sich auf Assonanzen, die den Hörer dazu bewegen, den gemeinten Begriff zur Vervollständigung des Phrasensinns zu ergänzen, der in der Regel doppeldeutig oder ein obszöner oder vulgärer Begriff ist. So erschafft der Sänger Situationen mit eindeutig sexueller Konnotation, ausgehend von Bildern mit einer für das kubanische Publikum eindeutigen Verweiskraft.

**La vaquita Pijirigua**

Texto: Raúl Ferrer

En una conversación  
entre vacas y terneras  
sobre modernas maneras  
de hacer la inseminación  
dijo con indignación  
la vaquita Pijirigua  
No salgo de esta manigua  
ni aunque me cubran de oro.

A mí que me den el toro  
para seguir a la antigua.

## Estribillo:

Pijirigua  
Quiere seguir a la antigua.  
Búscale un toro en Morón  
y otro en Mayajigua.

Aquí me llaman "Contento"  
Quizás para que me hinche  
Pero yo tengo un berrinche  
que estoy casi reviento.  
Como que monto y no siento

En esta diaria parranda  
presento a usted mi demanda  
porque no me siento bien.

**Die kleine Kuh Pijirigua**

Text: Raúl Ferrer

In einem Gespräch  
zwischen Kühen und Kälbern  
über moderne Methoden  
der künstlichen Befruchtung  
sagte mit Empörung  
die kleine Kuh Pijirigua

Ich gebe die Gewohnheit nicht auf,  
auch wenn sie es mir in Gold aufwö-  
gen.

Mir sollen sie einen Stier geben,  
um es auf die alte Art zu machen.

## Refrain:

Pijirigua  
Möchte es so wie immer machen.  
Sucht ihr einen Stier in Morón  
und einen in Mayajigua.

Mich nennen sie den "Zufriedenen",  
vielleicht damit ich mich wichtig fühle.  
Aber ich habe einen Wutanfall,  
so dass ich fast platze.  
Wie ich aussehe, fühle ich mich nicht.

In dieser täglichen Bummelei  
sage ich Ihnen meinen Wunsch,  
weil ich mich nicht gut fühle.

<sup>31</sup> "Pararse" hat im Spanischen die Doppelbedeutung von "stehen bleiben" oder "sich erheben". "Pensamiento" ist eigentlich das "Denken", in diesem Fall aber auch das Körperteil, von dem es heißt, dass Männer häufig mit ihm dächten (Anm. d. Hrsg.).

Que lo mío no es dar cien  
es uno como Dios manda.  
Estribillo

Es ist nicht meine Art, alles zu geben,  
man ist, wie Gott es fügt.  
Refrain

Wie man sieht, findet sich, unabhängig von der Suche nach einem festen Klang und Rhythmus (man lese dies im Bezug auf achtsilbige Verse und auf Konsonanzen), kein zwischen den Stücken übereinstimmendes Strophenschema. Das erste Beispiel nähert sich stark an die *cuartetas* an, während sich im zweiten die *décima* zur Strukturierung des Textes findet. Man beachte die starke Übereinstimmung hinsichtlich der mehr oder weniger deutlichen Doppeldeutigkeit, die dazu dient, über Tabu-Themen, hier in beiden Fällen sexueller Art, zu singen.

Man muss sich die breite Abhängigkeit vor Augen führen, die zwischen der Bedeutung des Tabuisierten und Komischen sowie den ethisch-ästhetischen Werten einer jeden Epoche besteht. Darum werden die Anspielungen variiert, um Heiterkeit, ein Lächeln oder eine nachdenkliche Komplizenschaft des Hörers durch die Texte zu provozieren. Das bedeutet, dass jede historische Epoche ihre eigenen Referenzen besitzt hinsichtlich Sprache, Taten, Persönlichkeiten oder Situationen, die Komik erzeugen, und die unter veränderten Bedingungen nicht die gleiche Wirkung hätten.

Daher ist die Fähigkeit, ein ähnliches Textniveau über einen langen Zeitraum zu erhalten, einer der Schlüssel für das Überdauern bestimmter Stücke im *guaracha*-Repertoire unserer populären Musik. Ein Beispiel hierfür ist "La Guabina", eine bekannte *guaracha* aus dem 18. Jahrhundert, die von Kritikern der damaligen Zeit aufs Schärfste angegriffen wurde. So lesen wir in dem Buch *La Habana Arística* die empörte Kritik von Serafín Ramírez über die Haltung des Chronisten Buenaventura Ferrer zur populären Musik, die um 1798 in Havanna gespielt wurde. Ramírez schreibt folgendes:

So sind sich alle einig, dass bis 1800 die Musik [...] bei uns keine andere Form hatte als die primitive, die jedem einzelnen von seiner Laune eingegeben wurde. Die gute oder schlechte Eingebung war die Regel. Der Gesang im Besonderen stellte keine Kunst dar, er war bloß eine Begleitung zum Tanzen, und da die Tänze zu dieser Zeit sehr wenig erbaulich waren, bedienten sie sich der größten Unterstützung zärtlicher Lieder und lasziver und flegelhafter Worte, um größeres Interesse und Aufsehen zu erregen. [...] In genau dieser Periode herrschten "La morena" und "El cachirulo", [...] wo man einige Lieder voller größter Obszönitäten hört [...] und "La Guabina", bei der aus dem Munde dessen, der sie singt, man

weiß nicht wie viele schweinische, flegelhafte und alberne Sachen kommen.<sup>32</sup>

Folgendermaßen lautet der Text dieses Liedes:

#### **La Guabina**

La mulata Celestina  
le ha cogido miedo al mar  
porque una vez fue a nadar  
y la mordió una guabina.

Estrillo:

Entra, entra guabina  
por la puerta de la cocina.

Dice Doña Serecina  
que le gusta el mazapán  
pero más el catalán  
cuando canta La Guabina.

Estrillo:

Ayer mandé a Catalina  
a la plaza del mercado  
que me trajera dorado  
y me le dieron guabina.

#### **Die Guabina**

Die Mulattin Celestina  
hat Angst vorm Meer,  
weil sie einmal schwimmen war  
und sie eine Guabina biss.<sup>33</sup>

Refrain:

Komm rein, komm rein, Guabina,  
durch die Tür der Küche.

Es sagt Doña Serecina,  
dass sie Marzipan mag,  
aber mehr noch den Katalanen,  
wenn der "La Guabina" singt.

Refrain:

Gestern schickte ich Catalina  
auf den Marktplatz,  
um mir eine Dorade zu kaufen  
und sie gaben ihr eine Guabina.

Diese Zeilen heute zu lesen, provoziert ein Lächeln, wenn man weiß, wie strikt dieses Lied zensiert wurde, und bedenkt, dass die Doppeldeutigkeit aus heutiger Sicht sehr naiv wirkt. Im Allgemeinen bestehen die Vorurteile gegenüber den Texten der tanzbaren Musik bis heute fort, und die *guaracha* hat die meiste Kritik abbekommen, obwohl hier, was logisch ist, zu ihrer Verteidigung diejenigen Stücke angeführt werden, deren Qualität unbestreitbar ist.

Es lohnt sich, darauf hinzuweisen, dass die behandelten Textformen nicht nur der *guaracha* eigen sind. Die populäre Sprache, das Schelmische, das Ironische und die Doppeldeutigkeit sind auch textliche Charakteristika anderer Musikstile. Es ist jedoch notwendig, dass alle Eigenschaften in einem Werk zusammenkommen, damit dieses als *guaracha* bezeichnet werden kann.

Der Text ist ein besonders einflussreiches Element hinsichtlich der Widersprüchlichkeit, die sich in der Gattungsdefinition der *guaracha*

<sup>32</sup> Diese *guaracha* darf nicht mit der *contradanza* des gleichen Titels verwechselt werden.

<sup>33</sup> D.h., sie wurde betrogen. Guabina ist einerseits der Name eines Fisches, in Kuba aber auch die Bezeichnung für einen Betrüger und eine musikalische Gattung.

aufgrund ihrer sozialen Funktion ergibt. Auf der einen Seite nähert sie sich dem Lied (*nueva canción*) an und provoziert ein bewusstes Zuhören, wobei der Text der wichtigste Aspekt ist. Auf der anderen Seite unterstreicht sie durch ihre tanzbaren Elemente ihre Verwandtschaft mit dem *son* und seinem Ensemble-Format.

Dieses letzte Kriterium erweist sich als eines der unstabilsten zum Zeitpunkt dieser Untersuchung. Die *guaracha* ist vielleicht eine der wenigen Formen der kubanischen Populärmusik, deren Interpretation nicht mit einem bestimmten Ensemble-Format verbunden ist. So kam es im Laufe ihrer Entwicklung zu einer Heterogenität in der Instrumentierung und in den Ensembles, die von Duos, Trios und Quartetten über Sextette, Septette, *conjuntos* und *charangas* bis hin zu Studentenkapellen und Jazzbands reichen können. Die Gegenwart ist von der Freiheit der Ensemble-Formate geprägt und dies wiederum begünstigt ein "Mischgenre".

Die Vielfalt der Besetzungen hat die Form der Interpretation der *guaracha* beeinflusst, wobei in jedem Fall die stilistischen Eigenheiten eines jeden Formats betont wurden. So ist es möglich, in der dokumentierten Musik Kubas, vor allem nach dem zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart, Lieder zu finden, die als *guarachas* klassifiziert werden, obwohl sie tatsächlich anderen musikalischen Genre-Mustern folgen, wie etwa dem *guapachá-son*, dem *mambo*, dem *son-chá* oder dem *songo*. Man könnte sich also fragen, wieso sie dennoch als *guaracha* bezeichnet werden. Es wird klar, dass es vor allem der vom schnellen Tempo und dem schelmischen Text bestimmte Charakter dieser Lieder ist, der sie prägt. Diese beiden Elemente treten nicht notwendigerweise in allen Liedern dieses Genres gemeinsam auf. Ob oder ob nicht, beeinflusst nicht den Charakter als Genre, aber immer bleibt der Text der entscheidende Punkt der endgültigen Bestimmung.

Gruppen, wie die "Banda Gigante" von Benny Moré, "Orquesta Aragón", "Los Van Van" oder das *conjunto* von Roberto Faz haben in der Vergangenheit die *guaracha* mit jeweils der ihnen eigenen Interpretationsweise in ihr Repertoire aufgenommen. Ebenso finden sich andere Projekte jüngerer Musiker wie "Razón" oder "Juego de Manos", in deren Repertoire sie einen wichtigen Platz einnimmt. David Álvarez, Direktor der Gruppe "Juego de Manos", führt sie ins traditionelle *conjunto* zurück und gibt ihr eine *trova*-mäßige Note.

Vielfältig, heterogen, liedhaft, Mischgattung oder *son*, die *guaracha* ist ohne Zweifel ein Symbol der *cubanía*, unserer Überempfindlichkeit und der fortdauernden Freude des Kubaners, der sich zu allen Zeiten ihrer bedient hat, um über die ihn umgebende Gesellschaft zu singen, ohne das Lächeln zu verlieren.

Übersetzung: Patrick Frölicher

### Literaturverzeichnis

- Acosta, Oni (1998): "El Guayabero mamá". In: *Música Cubana* Nr. 2, S. 54-57.
- Alén, Olavo (1994): *De lo afrocubano a la salsa: géneros musicales de Cuba*. Havanna.
- Carpentier, Alejo (1956): "Literatura cantada". In: *El Nacional* (6.4.).
- Feijóo, Samuel (1978): "Temibles letras en canciones suaves". In: *El Caimán Barbudo* Nr. 122, S. 2-3.
- Eli, Victoria/Alfonso, María de los Angeles (1999): *La música entre Cuba y España: Tradición e innovación*. Madrid.
- Eli, Victoria/Gómez, Zoila (1989): *...haciendo música cubana*. Havanna.
- Fernández, Olga (1989): "La pícara guaracha de Níco Saquito". In: *Revolución y Cultura* Nr. 10, S. 42-44.
- Flores Carmona, Nisleidys (2001): *La creación musical de Jorge Anckermann para el Teatro Alhambra (1913-1932)*. Abschlussarbeit, Facultad de Música, Instituto Superior de Arte, Havanna.
- Grenet, Emilio (1939): *Música popular cubana*. Havanna.
- León, Argeliers (1974): *Del canto y el tiempo*. Havanna.
- Linares, María Teresa (2000): "La guaracha cubana, imagen del humor criollo". In: *Revista Catauro* Nr. 0, S. 94-104.
- Mateo Palmer, Margarita (1988): *Del bardo que te canta*. Havanna.
- Robreño, Eduardo (1961): *Historia del teatro popular cubano*. Havanna.
- Ramírez, Serafín (1981): *La Habana artística*. Havanna.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo (1937): *Viejos ritmos cubanos; la letra en nuestras canciones*. Havanna.

### Weitere Quellen

- Linares, María Teresa: Musikwissenschaftlerin. Interview, Havanna, Oktober 1999.
- Orozco, Danilo: Musikwissenschaftler. Interview, Havanna, Juli 2001.